

Hans Feger (Berlin)

## Das Groteske in Bonaventuras *Nachtwachen*

Ironie aber ist immer Ironie nach  
beiden Seiten hin; sie richtet sich  
gegen das Leben wie gegen den  
Geist, und nimmt ihr die große  
Gebärde, dies gibt ihr Melancholie  
und Bescheidenheit.

(Thomas Mann, *Betrachtungen  
eines Unpolitischen*, 1918)

### Einleitung

Bonaventuras Erzählung *Die Nachtwachen* ist ein Sonderling in der deutschen Dichtung – und doch auch mit ihr durch ein schier unüberschaubares Netz an Bezügen verwoben. Irritierend respektlos, spröde erzählt und schwer verständlich werden sie von der zeitgenössischen Rezeption – bis auf wenige Ausnahmen – nicht zur Kenntnis genommen.<sup>1</sup> Zu enigmatisch ist diese romanhafte Collage aus Fastnachtspielen, Stegreifetüden, Briefroman, Dialogen und lyrischen Passagen. Allzu absurd wirkt das Spiel mit dem Grotesken. Und die melancholisch-abgründige Stimmung, die sie verbreitet, findet 1804

---

1 Die *Nachtwachen* wurden fragmentarisch durch den Verleger Dienemann in der Zeitschrift *Elegante Welt* vorveröffentlicht. Am 21. Juli 1804 erschien in der 87. Nummer der erste Beitrag unter dem Titel „Prolog des Hanswurstes zu einer Tragödie: der Mensch“, im Dezember 1804 lag vermutlich erst das gesamte Buch im Druck vor. Jean Paul hat die Lektüre der *Nachtwachen* erst am 14. Juni 1805 beendet (Brief an E. Thierrot, vgl. Jean Paul: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Eduard Berend, III. Abtlg., 5. Bd. (*Briefe 1804–1808*), Berlin 1961, 20). Vgl. Rosemarie Hunter-Lougheed: „Der ‚Prolog des Hanswurstes‘: Zur Entstehungsgeschichte und Datierung der *Nachtwachen*“. In: *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 18, 1982, 27–43.

in der Philosophie noch keine rechte Resonanz. Das ändert sich, als das unter dem Pseudonym ‚Bonaventura‘ anonym erschienene Werk von Jean Paul gelesen und Schelling zugeschrieben<sup>2</sup> wird und sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Schellingforschung dafür interessiert. Doch eine Falsifizierung von Schellings Autorschaft findet nicht statt.<sup>3</sup> Schellings retroaktives Phantasma eines „Ungrundes“ des Absoluten – eines göttlichen Nichts, wie es bei Schopenhauer und Nietzsche tradiert wird – dominiert das Bild vom Verfasser.<sup>4</sup> Die eigentliche Rezeptionsgeschichte beginnt erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, als die *Nachtwachen* von der Romantikforschung als ein Schlüsseltext des poetischen Nihilismus entdeckt werden und man andere Autoren, wie Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Brentano und Wetzel als mögliche Verfasser diskutiert. Während Dilthey<sup>5</sup> noch von par-

- 
- 2 Diese Zuschreibung geht auf eine Briefäußerung Jean Pauls zurück, der Schellings Terzine *Die letzten Worte des Pfarrers zu Drottning auf Seeland* kannte, die Schelling 1802 unter dem damals gängigen Pseudonym ‚Bonaventura‘ in W. A. Schlegels und Ludwig Tiecks *Muselalmanach* veröffentlicht hatte. Jean Paul schloss daraufhin offensichtlich, dass sich hinter den *Nachtwachen* niemand anders als Schelling verbergen könne. Über die Häufigkeit des Pseudonyms ‚Bonaventura‘ klärt Karl-Heinz Habersetzer auf („Bonaventura aus Prag und der Verfasser der ‚Nachtwachen‘“. In: *Euphorion* 77, 1983, 470–482). Habersetzer kommt zu dem Ergebnis, dass der in Prag lebende Wolfgang Adolf Gerle (1781–1846) der Verfasser sei und aus Zensurgründen unter dem Pseudonym geschrieben habe.
  - 3 Sie wird erst 1909 durch die Studie von Franz Schultz (*Der Verfasser der Nachtwachen von Bonaventura*. Berlin 1909, 115–118) vorgenommen, mit dem Ergebnis, dass Schelling nicht als Verfasser gelten kann.
  - 4 Im biographischen Lexikon *Das gelehrte Deutschland* von 1825 sowie in Rassmanns *Pseudonymen-Lexikon* wird Schelling als Verfasser aufgeführt. Bis zu der Ausgabe von 1877 wird Schelling als Verfasser genannt. Beispielhaft ist auch eine Äußerung von Rahel Varnhagen, die aber auch die Unfertigkeit des Romans hervorhebt: „Ich lese den Roman von Schelling, *Nachtwachen von Bonaventura*, und habe ganz den Eindruck davon, als läse ich ein Buch des jungen Deutschland“ (*Nachtwachen. Von Bonaventura*. Nach Rahel Varnhagen, hg. v. Raimund Steiner, Weimar 1916). Bis in die jüngere Schelling-Forschung wird an der Schelling-These festgehalten, so noch Asenyi Gulyga: „Schelling als Verfasser der *Nachtwachen* des Bonaventura“. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 32, 1984, 1027–1036; ders.: *Schelling. Leben und Werk*. Stuttgart 1989. In der Tat gibt es auffallend viele Überschneidungen mit dem Werk Schellings. Schelling glänzt als pseudonymer Verfasser satirischer Schriften (in der Tradition von Hans Sachs, Jacob Böhme), er schreibt ebenfalls unter dem Pseudonym ‚Bonaventura‘, seine Antipathie gilt ebenso Iffland und Kotzebue. Sein Real-Idealismus taucht namentlich auch in den *Nachtwachen* auf („Den Idealismus wie vieler Philosophen hast du auf diesen deinen Realismus zurückgeführt“). Vgl. insgesamt Asenyi Gulyga: „Schelling als Verfasser der ‚Nachtwachen‘ des Bonaventura“. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 32, 1984, 1027–1036.
  - 5 Wilhelm Dilthey: *Das Erlebnis und die Dichtung*. Berlin 1921 (12. Aufl.), 170 ff.

tieller Trivialität spricht, rezipiert Rudolf Haym<sup>6</sup> die *Nachtwachen* als eine der geistreichsten Produktionen der Romantik. Diese Wertschätzung reißt nicht ab und hat in der Nachkriegsgermanistik (bei Korff, Kohlschmidt, Sengle) noch einmal einen Höhepunkt.<sup>7</sup> Das Interesse versiegt erst, als textkritische Untersuchungen (von Jost Schillemeit und Horst Fleig, 1973) einen zweitrangigen Verfasser, nämlich den Braunschweiger Theaterdirektor Ernst August Klingemann,<sup>8</sup> nachweisen, von dem Brentano einmal gesagt hat, er zeichne sich dadurch aus, dass er „alle Dichter nachahme“.<sup>9</sup> Man muss es wohl als eine belletristische Pikanterie verstehen, dass ausgerechnet Jean Paul, der die Verfasserdiskussion auf eine falsche Fährte setzte, in seiner *Clavis Fichtiana* prognostiziert hatte: „Ich gedenke aber noch die Zeit zu erleben, dass meine Fichte'sche Wissenschaftslehre von Nachtwächtern [...] vorgetragen wird – und in Kalendern für den gemeinen Mann.“<sup>10</sup>

Erst seit Ruth Haag 1987 durch einen spektakulären Handschriftenfund in Amsterdam zweifelsfrei Klingemann als Verfasser bestätigt hat, versiegt die wenig ruhmessvolle Kriminalphilologie, die insgeheim immer ein bestimmtes Verfasserbild für einen entscheidenden hermeneutischen Vorteil hielt, und die Forschung wendet sich unbeschwert der eigentlichen Textthermeneutik zu. Denn zweifellos sind die *Nachtwachen* so etwas wie eine „Inventur des frühromantischen

---

6 Rudolf Haym: *Die romantische Schule: ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*. Hildesheim 1961 (ND der Ausgabe Berlin 1870), 635 f.

7 Parallel dazu gibt seit 1965 eine starke Bonaventuraforschung in den USA bei Jeffrey Sammons, Gerald Gillespie, Wolfgang Paulsen.

8 Ernst August Klingemann (31.08.1777 - 25.01.1831), bekannt als Braunschweiger Theaterdirektor, ist seit dem Handschriftenfund von Ruth Haag (*Euphorion* 81, 1987, 286–297) eindeutig als der Verfasser der *Nachtwachen* identifiziert, nachdem Jost Schillemeit (1973) und Horst Fleig (1973, 1985) aufgrund eines textkritischen Ausschlussverfahrens schon auf Klingemann gestoßen waren. – Ernst August Klingemann orientierte sich in seiner Arbeit als Theaterdirektor sowohl am Shakespeare'schen Theater und am Weimarer Hoftheater wie auch an dem Kreis der Frühromantiker um die Gebrüder Schlegel (Studium in Jena von 1798 - 1800). Ihm ist 1829 die erste öffentliche Inszenierung von Goethes *Faust* zu verdanken. Mit Tieck verbindet Klingemann eine tiefe Abneigung gegen Rührstücke des bürgerlichen Familiendrama Kotzebues und Ifflands. Er selbst neigt zum grotesk-komischen und satirischen Theater.

9 Brentano im Brief an Savigny, XXXI (Briefe III, 1803 - 1807), 99 (Frankfurter Ausgabe).

10 Jean Paul III, 1021 (*Werke in 12 Bänden*. Hg. v. Norbert Miller, München, Wien 1975 ff.).

Enthusiasmus“.<sup>11</sup> Als sich 1804 der Jenenser Kreis der Romantiker auflöst, bilden die *Nachtwachen* eine entscheidende Zäsur, lässt sich an ihnen doch erstmals – so meine These – eine Form der Agonie romantischer Ironie aufzeigen, in deren Konsequenz die Groteske aufgewertet und stilbildend wird. Zwar steht auch in ihrem Zentrum ein Menschenbild, das den Narren höher schätzt als den Vernünftigen, aber dieser Narr verkündet nicht mehr ein Goldenes Zeitalter, sondern – in seiner absurden Umkehrung – Nichts. Es ist ein phantastisches Nichts, denn es sehnt sich nicht mehr nach den unsterblichen Gärten der Phantasie, sondern will demaskieren, desillusionieren und damit eigentlich – sich selbst abschaffend.

Ich will im Folgenden zunächst das groteske Grundmuster der *Nachtwachen* herausarbeiten, dann in einem zweiten Schritt kurz die historische Groteskediskussion skizzieren, wie sie sich – vorausgesetzt meine These ist richtig – bei Bonaventura zuspitzt, um schließlich ein Nihilismusverständnis anzudeuten, für das das Groteske als der Gegenpol des Sublimen bei Bonaventura richtungweisend wird.

## I.

Kreuzgang<sup>12</sup> ist der Name des exzentrischen Biographs, der in einer Folge von sechzehn Nachtwachen seine Lebensgeschichte als Nachtwächter in Traumbildern, Reflexionen, dramatischen Einlagen und Erlebnisberichten erzählt. Seit seiner Geburt folgt er der so genann-

---

11 Dieter Arendt: *Der poetische Nihilismus in der Romantik*. Tübingen 1972, 1. Bd., 49.

12 Mit „Kreuzgang“ ist hier nicht etwa nur architektonisch der Kreuzgang in der Kirche bzw. theologisch der Leidensweg, sondern durchaus auch der Kreuzweg im Sinne einer Wegkreuzung gemeint. An Wegkreuzungen waren nach dem Aberglauben der Zeit magische und unheilvolle Kräfte am Werk, er war der Treffpunkt der Hexen, der Toten und des Teufels. Ein anderes okkultes Motiv in den Nachtwachen ist der Leib des Erhängten, dem heilende Kräfte nachgesagt wurden. – Der in der Forschung häufiger zu lesende Name *Johannes* Kreuzgang geht vermutlich auf den Gegensatz von „Tagesseele“ (Bonaventura als Repräsentant des Platonismus) und „Nachtseele“ (Johannes vom Kreuz als dem „Nachtweg der Wahrheit“) zurück. Die „Nacht des Geistes“, in der die denkbar unmittelbarste Erfahrung der Durchdringung der Seele durch das Wesen Gottes geschehen kann, ist aber eigentlich nicht Finsternis, sondern – im Sinne der romantischen Lichtmetaphorik – das absolute Licht, das wegen seiner Übermäßigkeit blendet und sich deswegen als Finsternis gibt (vgl. meinen Aufsatz „Die liebliche Sonne der Nacht. Zur Lichtmetaphorik bei Schelling und Novalis“. In: *Offene Formen*. Hg. v. Bernd Bräutigam und Burghard Damerau, Berlin 1996, 1–34).

ten *lex cruciata*, dem „Gesetz der Kreuzung“ von Teuflischem und Heiligem, von Gutem und Bösem, von Gerechtem und Widergesetzlichem. Das (göttliche) Gesetz vom Widerspruch, auf dem alle kohärenten Begründungsversuche des Denkens basieren, hat für ihn keine Gültigkeit. Er personifiziert ein Prinzip, das – um leben zu können – die Widersprüche im Denken für notwendig hält. Und so stellt seine Erzählung alles auf den Kopf: Die Suche nach seiner Herkunft schreiet konfus und wirr voran und wird erst vom Ende her als ein fataler Lebensweg erkennbar. Was tragisch sein könnte, ist nur grotesk, was komisch werden könnte, bleibt doch ernst. Seine Biographie beginnt mit dem Gottesacker und endet mit der Enthüllung seines Geburtsmysteriums. Der Tag wird zur Nacht gemacht, die Nacht wird durchwacht; nicht mehr von „Hymnen an die Nacht“ ist zu lesen, sondern von schaurigen Dämonen, Geistern und vor allem: von dem Teufel als dem ewigen Widersacher, von dem auch Jean Paul sagt, er könne sich ihn als den „größten Humoristen“<sup>13</sup> vorstellen. In dieser absurden Welt der Nacht ist dem Betrachter „weder eine rationale noch emotionale Deutung erlaubt“,<sup>14</sup> ganz so, wie der Nachtwächter den Schlaf der Vernunft zwar bewachen, ihn aber nicht stören darf. Wie von selbst ergibt sich damit eine satirische Sichtweise auf die Dinge – eine, die antibürgerlich, antichristlich und antistaatlich ist, die enthüllt, demaskiert und bloßstellt, die gewollter Stilbruch ist, Unvereinbares miteinander vereint oder maßlos übersteigert. Der Pfaffe redet plötzlich in der Person des Teufels selbst (14), lebendige Menschen verwandeln sich in Marionetten, Helden wachsen den Dichtern über den Kopf und rebellieren gegen ihre Rollen (49), die französische Revolution ist ein Marionettenaufstand, das Weltgericht und der Jüngste Tag ein Possenspiel. Mit dem Spiel im Spiel, dem Illusionsaufbau und seiner Durchbrechung, diesem „unendlich leichten Spiel mit Nichts“, wird die Wirklichkeit des Tages bodenlos. Aber sie will nicht so recht in die Schweben des ironischen Nichtfestgelegtseins aufsteigen. Wenn Ironie die Möglichkeit bezeichnet, „sich über sich zu erheben und seiner als eines Widerspruchs ansichtig zu werden“<sup>15</sup>, so zeigt sich hier, in ihrer grotesken Brechung, nicht eine Freiheit des Schwebens, deren unendliche Möglichkeiten gleichsam berauschen, sondern die Unwirklich-

13 Jean Paul I, 5, 130 (= *Vorschule der Ästhetik*, § 33).

14 Vgl. Wolfgang Kayser: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg, Hamburg 1961 (2. Aufl.), 36, 38.

15 So eine Definition von Walter Schulz: *Metaphysik des Schwebens*. Pfullingen 1985, 271.

keit einer ungesicherten und dämonischen Realität, die man nur noch lachend ertragen kann. Grotesk wird die Ironie, wo sich die Einsicht durchsetzt, dass die Dinge *nie* ihr wahres Gesicht zeigen oder satirisch auf einen wahren oder realen Kern hin entlarvt werden können. Im *Prolog zu der Tragödie des unglücklichen Dichters „Der Mensch“* sagt der Hanswurst wie zur Entschuldigung dafür, dass seine Verbannung vom Theater nun vorüber ist: „Gegen die Maskeneinführung habe ich mich nicht gesperrt, denn je mehr Masken übereinander, um desto mehr Spaß, sie eine nach der anderen abzuziehen.“ Aber: Eine *letzte* Demaskierung gibt es nicht – das wäre auch sein Tod;<sup>16</sup> selbst die Satire bleibt noch Maskierung.<sup>17</sup>

Der Nachtwächter steht *über* dem Dichter und dem Philosophen; er stellt beide nicht in ein Begründungsverhältnis, sondern konterkariert ihre Ansprüche. Schon die erste Nachtwache zeigt den verunglückten Poeten, der – von der Unsterblichkeit träumend – das Leben ungelebt verstreichen lässt, im Gegensatz zum Freigeist, der in der Stunde seines Todes „blaß und ruhig in das leere Nichts“ (11) schaut. Ihnen gegenüber empfiehlt sich der Nachtwächter mit seinem Nachtwächterhorn „als ein echtes antipoeticum“, zumal „da man in jetziger Zeit mit Plato die Poesie für eine Wuth zu halten pflegt, mit dem einzigen Unterschiede, dass jener diese Wuth vom Himmel und nicht aus dem Narrenhause herleitet“ (18). Jean Pauls „vernichtende und unendliche Idee des Humors“<sup>18</sup> ist für den Nachtwächter Mission, jedoch nicht als satirischer, sondern als grotesker Humor.<sup>19</sup>

---

16 Vgl. E. A. Poe: *Die Maske des roten Todes* (1842).

17 Dass aber auch bei Tage besehen die Logik der Nachtwachen nicht außer Kraft zu setzen ist, zeigt die 5. *Nachtwache*, die „das Leben eines Wahnsinnigen recht motiviert und vernünftig zu Papiere“ (61) bringen will, indem sie es in eine klare langweilige Prosa des Tages übersetzt. Doch der Zeitcharakter ist zusammengeflochten und gestoppelt wie eine Narrenjacke, und was das Ärgste dabei ist – „der Narr, der darin steckt, möchte ernsthaft scheinen“ (28). Der Erzählfluss, der von „Periode zu Periode“ eilend, den Menschen ungebührlich wichtig nimmt, gerät ins Stocken. Vielmehr gilt es, die handelnden Personen recht toll ineinander zu verwirren, dass sie gar nicht klug aus sich werden und sich nicht für bedeutend halten können.

18 Jean Paul I, 5, 129 (= *Vorschule der Ästhetik*).

19 Die Nähe Jean Pauls zu Bonaventura hat schon früh Michel hervorgehoben. Aber bei aller Nähe zu Jean Paul sind hier die Differenzen interessanter. Schon das Motiv vom sterbenden Atheisten, das Bonaventura aus Jean Pauls *Siebenkäs* (20. Kapitel) entlehnt und für die Eingangsproblematik der Nachtwachen verwendet, ist wesentlich konsequenter dargestellt. Während bei Jean Paul immer eine satirische Invektive vorhanden bleibt (die Sterbestunde sei die „unfruchtbarste überhaupt“, da „kein Same in ihr aufgeht, welcher Taten treibt“), wird der Atheist bei

Dieser groteske Humor bestimmt auch Kreuzgangs Lebensform des Paradox'. Er ist eine Kunstgestalt, die sechzehn *Nachtwachen* lang ihre Identität sucht, diese Identität aber – wie den Sinn des Textes – auch immer wieder hintertreibt. „Ein paar Mal jagte man mich aus Kirchen, weil ich dort lachte, und ebenso oft aus Freudenhäusern, weil ich drin beten wollte“ (58), heißt es, nach einer Stelle aus Brentanos *Godwi*.<sup>20</sup> Der Nachtwächter vergleicht daher sein Gemüt mit „einem mit Vorsatz widersinnig gestimmten Saitenspiel [...], auf dem [...] niemals in einer reinen Tonart gespielt werden kann“ (92). Seine Bildung besteht aus einer Mischung von Hans Sachsens *Fastnachtsspielen* und Jacob Böhmes *Morgenröthe*, aus Karneval und Mystik. Seine Lebensgeschichte gibt ein verwirrendes Bild von Masken, Rollen und Berufen wieder. Mal ist er Poet, mal Marionettensänger, dann wieder Crispianus, ein Bänkelsänger, der Teufel, ein steinerner Gast, mal ein Nachtwandler, ein Narr oder politischer Aufklärer, dann wieder Tollhäusler, Hamletdarsteller oder Verkünder des Jüngsten Tags. All diesen Figuren zum Trotz, beschreibt er sich selbst jedoch sehr präzise als polymorphen Charakter, der sich nicht nur mit Zitatkompilationen seiner Zeitgenossen schmückt, sondern – wie aus einem Fundus – auch mit deren Aussehen: „Ich habe Kants Nase, Goethes Augen, Lessings Stirn, Schillers Mund und den Hintern mehrerer berühmter Männer [...] und das Glück wollte mir so wohl, dass ich jetzt in Schuhen einherschreite, in denen einst Kant eigenfüßig ging, am Tag Goethes Hut auf Lessings Perücke setze und zu Abend Schillers Schlafmütze trage [...] ich lernte weinen wie Kotzebue und niesen wie Tieck.“ (142)

Mit diesem Repertoire im Hintergrund werden die *Nachtwachen* zu einer ungeordnet fortschreitenden, allerdings chronologisch rückwärts laufenden, bei der eigenen Zeugung haltmachenden Selbstdemaskierung des Ich-Erzählers. Durch diese rückläufige Vergangenheitsaufhellung parodiert die Erzählung den romantischen Roman. Kreuzgangs Lebensweg kommt nicht wie bei *Heinrich von Ofterdingen*, *Franz Sternbald* oder *Godwi* in einer Ruhe zum Stehen, die die Sehnsucht stillt;<sup>21</sup> das Ende, das Aufschluss über Kreuzgangs Geburt geben könnte, ist

---

Bonaventura geradezu heroisiert („der Mann war ein Freigeist von jeher, und er hält sich stark in der letzten Stunde, wie Voltaire“ (11)).

20 Brentano XVI, 456 f. (Frankfurter Ausgabe).

21 *Godwis* Reise führt ihn „auf märchenhafte Weise in eine Fremde, die [...] nichts als ‚Heimat‘ ist“ (Brentano II, 387, Frankfurter Ausgabe); *Heinrich von Ofterdingen* „kehrt wie in eine alte Heimat in sein Gemüt zurück“; Novalis: „Wo gehn wir denn hin? Immer nach Hause“ (I, 325).

das dreifach wiederhallende Nichts über dem Grabe und das Eingeständnis, dass das Leben nur die Illusion ist, „als gäbe es etwas“ (107). Wenn Friedrich Schlegel am Ende seiner *Lucinde* noch euphemistisch vom „heiligen Sinn des Lebens“ spricht, so sagt Bonaventura, das Dasein sei sinnlos und absurd.

Zwar wird auch die groteske Erzählung der *Nachtwachen*, ebenso wie die arabesken Romane mit ihren (romantischen) Sehnsuchtsmotiven und phantastischen Figurationen nur durch einen Bruch mit der Wirklichkeit verständlich. Aber während sich in den Romanen die Illusionsbildung von „lebendig gewordenen Verzierungen“;<sup>22</sup> Schnörkeln und Abschweifungen ständig überbietet, legen es die *Nachtwachen* darauf an, einen Prozess der Desillusionierung ins Werk zu setzen. Kreuzgang, dem „alles Geheimnisvolle und Wunderbare, vom Freimaurerorden an, bis zu den Mysterien einer zweiten Welt“ (181) albern vorkommt, entromantisiert. Er setzt die Ironie als eine vernichtende, reflektierende Rückbewegung gegen ihre eigene dichterische Begeisterung ein. Auf Friedrich Schlegels Ironiedefinition, „dass sie ein Gefühl von dem unauflöslichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und der Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung“<sup>23</sup> erhalte, antwortet Kreuzgang lakonisch: Das ist „Unzusammenhängendes, das ich ebenso unzusammenhängend mitteilen will“ (26). Die polemisch entwickelte Individualität, die für Friedrich Schlegel die Voraussetzung für den Hyperkritizismus der romantischen Ironie ist, befindet sich auf dem Rückzug. Mit der Illusionsbildung und dem Möglichkeitstaumel, die den Zuschauer immer auch zum Mitdichter machen will und ihn nicht auf die Welt als ein zu erklärendes Faktum zurückblicken läßt, will Kreuzgang nichts zu tun haben. „Es geht nun einmal höchst unregelmäßig in der Welt zu“, sagt er, „deshalb unterbreche ich den Unbekannten im Mantel hier mitten in seiner Erzählung [...] und gebe [...] den nach romantischem Stoffe hungernden Autoren mein Wort, dass sich ein mäßiges Honorar mit seinem Leben erschreiben ließe – sie mögen ihn nur aufsuchen und seine Geschichte beenden lassen“.

Wo der Romantiker die Widersprüche des Lebens in einem Akt ästhetischer Verstellung aufhebt, setzt Kreuzgang ihm die Verneinung aller falschen Illusionsbejahung entgegen und vergleicht ihn mit einem „Frühprediger, der durch nichts zu Tränen zu bewegen war, außer

22 Ludwig Tieck: „Briefe über Shakespeare“. In: *Kritische Schriften*, 1800, 1. Bd., 162.

23 Vgl. Friedrich Schlegel: 108. *Lyceumsfragment*.



wenn er sich selbst sehr heftig reden hörte“ (143). – Das Stakkatohafte der einzelnen Szenen, die zu Bildern erstarrten Erzähleinheiten, die wie Guckkastenszenen nur Momentaufnahmen wiedergeben, und den hölzernen Stil der *Nachtwachen* prägen, gehen nicht aus einer Illusionsbildung hervor, sondern aus der Desillusionierung. Zum Vorschein kommt eine abgebrochene Traumrealität, die sich nur satirisch fassen lässt: Der Marionettendirektor und der Stadtpoet suspendieren ihre Autorschaft, indem sie sich an den Insignien derselben erhängen. Der eine am Marionettenseil, der andere an einer Paketschnur, in die sein abgelehntes Manuskript eingebunden war.

Kreuzgang, der Nachtwächter, bekommt schließlich Redeverbot und wird, da er in seiner desillusionierenden Rage nicht vor den imaginären Stützen des Staates und der Religion Halt macht (er hatte nämlich „den falschen jüngsten Tag“ ausgerufen), ins Tollhaus gesteckt. Doch auch im Tollhaus, das in einer dem Wahnsinn verfallenen Welt der einzige Ort ist, der von ernsthaften Menschen bewohnt wird, kann Kreuzgang nur einen allumfassenden Irrsinn erkennen. Einer der Titanen dieser Anstalt – der der „wahnsinnige Weltschöpfer“ genannt wird – hat „eben so gut sein konsequentes System wie Fichte“ (116) und verkehrt den Idealismus in Menschenhass; ein anderer sitzt „blos deswegen, weil er in seiner Bildung um ein halbes Jahrhundert zu weit vorausgeschritten ist“ (112). Es ist nicht zu entscheiden, „ob wir Narren hier in dem Irrenhause meisterhaft irren, oder die Fakultisten in den Hörsälen“ (120). Das Tragikomische der Groteske ist, dass die Welt den festen Punkt nicht hat, auf den Positionen hin fixiert sein wollen, wenn sie Halt haben sollen. Positionen finden nur noch in der Relation zu anderen eine (subvertierte) Stütze. Diese Vernetzung – Novalis nennt sie Catenation – erhält Stabilität nur in einer kreisförmigen Denkfigur.

Für Bonaventura zwingt dieser universelle Relativismus des großen Welttheaters zur Resignation. In einer grotesken Umkehrung machen die *Nachtwachen* aus dem *theatrum mundi*, das nicht mehr die Geborgenheit im Glauben kennt, sondern nur noch die Leichtigkeit des *anything goes*, die „Geschichte vom Nichtzustandekommen der Tragödie ‚der Mensch‘“. Aus dem Relativismus wird ein *circulus diabolus*, aus der kreisförmigen Denkfigur eine kreuzgängerische. Als Kreuzgang am Hoftheater den Hamlet spielt, stellt ihm seine Geliebte Ophelia eine Frage, die ihr beim Studium der Kantischen Philosophie aufgefallen war: „Gibt es etwas an sich, oder ist alles nur Wort und Hauch und viel Phantasie?“ Und als Hamlet alias Kreuzgang nicht gleich antwortet, bittet sie ihn in ihrem „Vexierwahnsinn“ verzwei-

felt: „Hilf mir meine Rolle zurückzulesen bis zu mir selbst [...], um zu erfahren, ob ich selbst liebe, oder nur mein Name Ophelia.“ (165) Kreuzgang aber weiß in all seinem Widersinn und Trotz hier nur den Rat zu geben: „Laß uns lieben und fortpflanzen und all die Possen mitreiben – blos aus Rache.“ (166)

Nicht die Unmittelbarkeit, sondern der Widerstreit, nicht der Glaube, sondern die Vergeblichkeit ist Kreuzgangs Position. Um den Prozess der sich ständig potenzierenden poetischen Reflexion zu durchbrechen, setzt er den radikalen Widerspruch. Dieser Widerspruch artikuliert keine Position. Denn jede Position würde eine begriffliche Bestimmung einfordern; diese Möglichkeit aber schließt der Erzähler gerade in jeder Hinsicht aus. Der antiillusionistische Grundzug der *Nachtwachen* geht nicht aus einem Bruch mit einem mimetischen Abbildungsverhältnis hervor, sondern aus einem Bruch mit der Illusionsbildung selbst; einer doppelten Reflexion, die das, was in der ersten Reflexion mitgeteilt wird, in einer zweiten nicht nochmals bricht, sondern depotenzieren will; einer Ironie, die, statt sich zu überbieten, *nicht* mehr Ironie sein will. Der ironischen Apologie des Lebens (12. *Nachtwache*) steht die ironische Absage an das Leben (8. *Nachtwache*) gegenüber. Dem heroischen Anfang: „Ich will ergrimmt in das Nichts schauen“ folgt der resignative Schluß: „[O]bgleich ich fühlte, daß dieser Grimm und Zorn, wie alles übrige, auch mit zum Nichts gehöre.“ Grotesk wird nicht eine exzentrisch-exzessive Einbildungskraft, sondern eine Einbildungskraft, die ihrer exzentrischen Bewegung zuwiderhandelt. Die indirekte Mitteilung soll gerade einer Lektüre entspringen, die sich nicht nur jeder planen Interpretation widersetzt, sondern diese Widersetzlichkeit selbst zum Interpretament erklärt. Nicht von ungefähr hatte Rahel Varnhagen beim Lesen der *Nachtwachen* den revitalisierenden Eindruck gehabt, sie lese ein Buch des jungen Deutschland.

Diese Verstehensbedingung schließt auch und besonders die Verfasserfrage ein. Ohne die pseudonyme Verfasserschaft müsste man der grotesken Romanwelt Klingemanns (nicht Bonaventuras) gegenüber einen Absurditätsverdacht hegen<sup>24</sup> und in der Tat aus einer *perversio*

---

24 Ina Breuer-Ewers hat – von dieser Überlegung ausgehend – sogar die Konsequenz gezogen, trotz der philologischen Klärung der Verfasserfrage, die Autorschaft weiterhin ‚Bonaventura‘ zuzuschreiben: „Klingemann ist nicht der Autor – noch Jean Paul, noch E.T.A. Hoffmann, noch Johann Carl Wezel, noch sonst ein anderer! [...] Klingemann [hat] sich nachträglich die Autorschaft zugesprochen [...]“. Durch den Text war er nicht ‚autorisiert‘ dazu, denn in den *Nachtwachen* ist die Verfü-

*mundi* auf eine *perversio dei* schließen. Der Verfasser aber übernimmt keine Verantwortung für seine Darstellung. Er verbirgt sich hinter dem Pseudonym ‚Bonaventura‘, das genau das Gegenteil zum Ausdruck bringt und – indem er ihm die Dissoziierung der Erzählung überantwortet – schützt. „Bonaventura“ ist ein Denotat von „buona ventura“<sup>25</sup> = „Das Gute, das kommt“. Es konterkariert die Erzählung Kreuzgangs, für den das Gute, das kommt, nicht kommt. Übrig bleibt ein dreimaliges „Nichts“. Das Pseudonym ‚Bonaventura‘ markiert eine Zäsur, die es nicht erlauben soll, den Schriftsteller Klingemann mit dem Erzähler (Kreuzgang) und dem Autor (Bonaventura) zu identifizieren. Die literarische Anonymität der *Nachtwachen*, die der Bonaventura-Forschung so lange ein Dorn im Auge war, ist Konsequenz des Umstandes, dass die Erzählung keine selbständige Literatur sein will und keinen sinnverbürgenden Fluchtpunkt hat, auf den hinaus der Text gelesen werden könnte. Ein Erzählen ohne narratives Zentrum macht aus den *Nachtwachen von Bonaventura* keine *Nachtwachen* von Klingemann. Es gehört zu den bemerkenswerten Leistungen der *Nachtwachen*, durch die Pseudonymität des Verfassers eine Differenz zwischen der Erzähler- und Autorenebene zu ermöglichen und so Einblick in die Problematik zu geben, einerseits (auf der Erzählerebene) einen Prozess der Desillusionierung zu beschreiben, andererseits (auf der Autorenebene) aber gerade dadurch doch nur die Vergeblichkeit des ganzen Unterfangens hervorzukehren. Hinter dem Pseudonym ‚Bonaventura‘ verbirgt sich jedenfalls ein Dichter, der unbekannt bleiben und zurecht mit seiner Dichtung nicht identifiziert werden möchte.

Kann man dieses Problem auch auf den literarischen Groteskebegriff übertragen? Der Verdacht ist nicht ganz von der Hand zu weisen,

---

gunstgewalt des Autors mit einer Radikalität in Frage gestellt worden, wie sonst erst neuerdings in der literaturwissenschaftlichen Methodendiskussion [...].“ Ina Breuer-Ewers: *Züge des Grotesken in den Nachtwachen von Bonaventura*. Paderborn 1995, 17.

- 25 Bonaventura war niemals ein Name. Der heilige Bonaventura hieß Johannes von Fidenza und war Kardinalbischof von Albano. Klingemann veröffentlichte 1802 unter dem Kryptonym „vom Verfasser der Maske“ (1797) anonym erschienen, einen Roman *Albano, der Lautenspieler*. Der Name „Bonaventura“ geht auf die Anekdote zurück, Johannes von Fidenza sei als Kind von Franciscus von Assisi durch ein Gebet vom Tode befreit worden. Als er ihn später einmal wiedertraf, habe er ausgerufen: Oh buona ventura! Vgl. hierzu die philologisch akribische Studie von Nicola Kaminski: „*Nachtwachen. Von Bonaventura* oder die Suspension der Funktion Autor“. In: dies.: *Romanexperimente der deutschen Romantik*. Paderborn 2001, 15–41.

denn schließlich wird die Groteske im Umfeld des frühromantischen Ironiebegriffs immer weniger als ein selbständiger Literaturbegriff betrachtet und immer stärker auf ihren Gegenpart, die Arabeske bezogen. Mit Friedrich Schlegels programmatischer Verbindung von Arabeske und Roman<sup>26</sup> gerät die Groteske in den Hintergrund. Wie stellt sich vor diesem Hintergrund die historische Entwicklung des Groteskeverständnisses um 1800 dar? Wie ist das Groteske – also das poetische Bekenntnis zur radikalen Negativität – mit romantischer Ironie vereinbar?

## II.

Im 18. Jahrhundert ist die Groteske ebenso wie die Arabeske ein ästhetisches Randphänomen, doch mit dem entscheidenden Unterschied, dass der ursprüngliche Ornamentbegriff „Groteske“ längst auf die Literatur angewendet wird, während die Arabeske bzw. Maureske aufgrund ihres ikonoklastischen Kulturhintergrundes noch eine Strukturmetapher für Ornamente ist, die nichts vorstellen wollen.<sup>27</sup> Beide werden als Produkte einer anarchischen Einbildungskraft, also als Grenzphänomene von Sinn aufgefaßt. Im Manierismus aufgewertet, bekommt der Begriff „grotesque“, synonym mit „burlesque“ in Frankreich die Konnotation von „schlechter Dichtung“ und „falschem Witz“, während er in Deutschland „durch seine Nähe zur Kategorie des Wunderbaren und [...] über die Konzeption des Gothic hinaus zum Generator der literarischen Phantastik“<sup>28</sup> wird. Gottsched verurteilt das Groteske in den *Erste[n] Gründe[n] der Gesamten Weltweisheit* (1733) als Phantasieren ohne „Beobachtung eines zureichenden

26 Vgl. Friedrich Schlegel: *Briefe über den Roman* (1800). Vgl. dazu Günter Oesterle: „Arabeske und Roman. Eine poetikgeschichtliche Rekonstruktion von Friedrich Schlegels ‚Brief über den Roman‘“. In: *Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode*. Hg. v. Dirk Grathoff, Frankfurt am Main u.a. 1985, 233–292.

27 Vorbilder sind die Renaissance-Arabesken, insbesondere die berühmten ‚ornements arabesques‘ der Loggien des Vatikans von Raffael und Giovanni Battista da Udine. In den 50er Jahren des 18. Jahrhunderts wird eine europaweite Diskussion um die Ausmalung der Loggien des Vatikans geführt, die sich an den Titusthermen in Rom (1490) orientieren. Konkret beeinflusst die Diskussion die Ausgrabungen in Pompeji und Herculaneum (um 1740).

28 Vgl. hierzu und im Folgenden die These von Susi Kotzinger: „Arabeske – Groteske: Versuch einer Differenzierung“. In: *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*. Hg. v. Susi Kotzinger u. Gabriele Rippl, Amsterdam/Atlanta 1994, 219–228, hier: 222.

Grundes“.<sup>29</sup> Ebenfalls negativ definiert auch noch das *Wörterbuch der hochdeutschen Mundart* von Johann Christoph Adelung das Groteske als eine „bloß in der Einbildungskraft und Fantasie des Künstlers gegründet[e]“<sup>30</sup> poetische Form. Eine gewisse Aufwertung erhält das Groteske in Carl Friedrich Flögels weitläufiger Studie zur *Geschichte des Grotesk-Komischen* (1788)<sup>31</sup> und bei Johann Karl Wezel,<sup>32</sup> der das Groteske in die Nähe der Karikatur rückt und an ihr den Widerspruch studiert, dass eine Unähnlichkeit ein zumeist entlarvendes Moment von Ähnlichkeit enthalten kann. Noch Christoph Martin Wieland unterscheidet daher das Groteske danach, ob es eine verunstaltete Natur nachahmt oder aber durch Verunstaltung (wie etwa in der Malerei bei Hogarth, den Bonaventura zitiert) karikiert.<sup>33</sup> Das Groteske ist eine irritierende, die Aufklärungspoetiken und -ästhetiken tendenziell sprengende Stilcategory.<sup>34</sup> Die umgestülpte Welt des Karnevals ist

29 Johann Christoph Gottsched: *Erste Gründe der Gesamten Weltweisheit*. 1. Theoretischer Teil, Leipzig 1733, 224. So ist bei Wieland auch der Teufel ein reines Phantasieprodukt.

30 Johann Chr. Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*. 2. verm. und verb. Ausgabe, Leipzig 1796, Sp. 820. Adelung klärt auch darüber auf, dass der Begriff ‚grotesk‘ sich von dem ‚Grotten‘ genannten Tituspalast herleitet, in welchen man zuerst Ornamente von Johann von Udine fand.

31 Carl Friedrich Flögel: *Geschichte der komischen Litteratur*. 1.-4. Bd., Leipzig 1784–87.

32 Johann K. Wezel spricht von „groteske[n] Menschenfiguren, wie sie Chodowiecky's Einbildung kaum erfinden kan“ (J. K. Wezel: *Wilhelmine Arendt oder die Gefahren der Empfindsamkeit*. Bd. 1.2., Leipzig 1782, 2. Bd., 179 (unveränd. Nachdruck 1970).

33 Christoph Martin Wieland: „Unterredung zwischen W\*\* und dem Pfarrer zu \*\*\*“. In: *Werke*. 3. Bd., hg. v. F. Martini und H. W. Seiffert, München 1967, 295–349.

34 Versucht man unter den verschiedensten Definitionen einen gemeinsamen Nenner für den Begriff des Grotesken zu eruieren, so lassen sich in der vorromantischen Diskussion zwei Traditionslinien der Begriffsentwicklung ausmachen, die gleichermaßen Einfluss auf Bonaventuras *Nachtwachen* haben: zum einen das Groteske, das im Unterschied zur Arabeske durch Distorsion, Verzerrung, Übertreibung und Deformation bis hin zur Verkrüppelung und Entmenschlichung gekennzeichnet ist, wobei die Zuspitzung von Widersprüchen des zugleich Komischen und Betrübten, des zugleich Lächerlichen und Grauenvollen, Phantastischen und Beängstigenden nuremehr die Negativität des Dargestellten betonen soll; zum anderen das Groteske, das durch seine satirische und karikierende Intention gekennzeichnet ist, also der Entlarvung und Bloßstellung dient und somit einen deutlichen realistischen Bezug behält. Diese grobe Einteilung von einem phantastischen und einem realistischen Grotesken macht es immer noch schwer, das Groteske abzugrenzen gegenüber dem Absurden, dem Manieristischen, dem Humoristischen, der Travestie, dem Kuriösen, Makaberen, Bizarren, Hässlichen und Obszönen, bietet aber den Vorteil einer ersten Orientierung, ist es doch gerade das Phantastisch-Groteske, das zu einer

ebenso wie der Narr und Scharlatan der phantasiefreudlichen Aufklärung suspekt. Ästhetisch gesehen ist die verunstaltete Natur wie die Karikatur fragwürdig. Justus Möser versucht (in seiner Schrift *Harlekin oder Vertheidigung des Groteske-Komischen* (1761)) dem Grotesken theoretisch Herr zu werden, indem er es als Abweichung von der *line of beauty* definiert.<sup>35</sup>

Zu einer zentralen ästhetischen Kategorie – und damit theoriefähig – wird die Groteske zusammen mit der Arabeske in der Frühromantik, also im Umfeld ästhetischer Entwicklungen, die mit der Tradition des Schönen und Erhabenen brechen. Die Groteske und die Arabeske sind, wie der Witz und die Ironie, das Gegenstück einer Ästhetik der schönen Regel. Goethe<sup>36</sup> und Karl Phillip Moritz<sup>37</sup> begreifen die Groteske, die sie nahezu synonym mit Arabeske verwenden, noch im klassizistisch-hierarchischen Kunstverständnis als unterste Kunstform, da hier die Mannigfaltigkeit über die Einheit herrscht und nicht umgekehrt. Diese Sichtweise beginnt sich mit Kant zunächst allmählich, dann aber prinzipiell mit dem Poesieverständnis Friedrich Schlegels zu ändern, das diese Hierarchie genau umkehrt.

Kant zeigt – quasi als Grenzfall des reinen, ästhetischen Urteils – im Kontext seiner Erkenntnislehre, dass dem Zuchtmeister des Genies – dem Geschmack (als einem subjektiven Beurteilungsvermögen) –

---

ästhetischen Kategorie aufgewertet wird. Theoriefähig wird das Groteske dadurch nicht.

35 „Gleichwie aber die Übertreibung der Gestalten an und vor sich allein nicht hinlänglich ist, zu vergnügen und zu bessern, wofern nicht zugleich, nach Anleitung des Hogarths dabey gezeigt wird, wie selbige von der wahren Wellenlinie der Schönheit abweichen: also habe ich mich von Jugend auf darauf beflissen, diese Abweichung besonders auszubilden. Und daraus ist die wahre Art meiner grotesken Karikaturalerney entstanden“ (Justus Möser: *Harlekin oder die Vertheidigung des Groteske-Komischen*. 1761, Neudruck, Bad Homburg 1968, 24).

36 Johann Wolfgang v. Goethe: „Von Arabesken“. In: *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Schriften zur bildenden Kunst*. 21. Bd., Berlin 1973. Vgl. auch: Die Arabesken Pompejis (aber auch die Loggien des Vatikans) sind „nicht eine Verschwendung, sondern eine Ersparnis der Kunst gewesen!“ Auf der anderen Seite betont Goethe in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewandelter* im Anschluss an Kants Theorie von der freien und anhängenden Schönheit die Schwierigkeit, dass Märchen „an nichts und an alles“ (Goethe [Weimarer Ausgabe], 6, 209) erinnern und die „schwere Aufgabe“ zu bewältigen hätten, „zugleich bedeutend und deutungslos“ zu sein. Vgl. hierzu Günter Oesterle: „Bild- und Rätselstrukturen in Goethes „Das Märchen““. In: *Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne*. Hg. v. Helmut J. Schneider, Ralf Simon, Thomas Wirtz, Bielefeld 2001, 185–209.

37 Karl Phillip Moritz: *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente*. Berlin 1793.

selbst die Tendenz zum Grotesken innewohnt.<sup>38</sup> Groteske Vorstellungen, so könnte man mit Kant sagen, bringt die Einbildungskraft dann hervor, wenn ihr nicht einmal mehr die Kraft des Urteilens Einhalt gebietet,<sup>39</sup> also aus dem freien Spiel der Einbildungskraft das schrankenlose Spiel der Einbildungskraft wird. In diesen unterschiedlichen Ausdehnungen der Einbildungskraft gegenüber einer grenzsetzenden Vernunft deutet sich bei Kant eine Unterscheidung von Arabesken und Grotesken an, an die die weitere Forschung anknüpft und in der Kant modern wird. Die Arabeskenästhetik ist nämlich für ihn deshalb interessant, weil in ihr „kein Objekt unter einem bestimmten Begriff“ (Kant KdU, § 16) vorgestellt wird.<sup>40</sup> Das Groteske hingegen ist eine die Kantische Ästhetik sprengende Kategorie, weil sie nicht nur unsinnig, sondern widersinnig ist. Das Groteske bildet das Nichtabbildbare ab; das, was ein *willkürliches* Spiel zwischen Bild und Ornament treibt.

---

38 Nach Kant treibt der sich selbst überlassene Geschmack (als subjektives Beurteilungsvermögen) „die Freiheit der Einbildungskraft wohl eher bis zur Annäherung zum Grotesken“ (KdU B, 71f.). Menninghaus erkennt hierin eine untergründige, auf eine Unsinnspoetik hinauslaufende Tendenz der kantischen Ästhetik: „Der Imperativ des unendlichen Sinns verfolgt, wie die Zucht des Kraftgenies, eine Politik nicht so sehr der Ausschließung des Unsinn als seiner Einkörperung durch Überwältigung“ (Winfried Menninghaus: *Lob des Unsinn. Über Kant, Tieck und Blaubart*. Frankfurt am Main 1995, 44). Doch Kant ist hier sehr vorsichtig. Die betont vage Formulierung, dass der Geschmack *wohl eher bis zur Annäherung* zum Grotesken treibe, wird unter dem Vorbehalt gemacht, dass es sich dabei um einen sich selbst überlassenen Geschmack handeln müsse. Der ist aber im Kontext des kritischen Verfahrens als solchem gar nicht auszumachen. Die *Kritik der Urteilskraft* erfasst eben Gemütsvermögen, wie Geschmack, Genie und Einbildungskraft nur als Grenzfälle der praktischen bzw. theoretischen Erkenntnis, kann ihnen aber nicht selbst wiederum einen grenzwertigen Status beibemessen. So verbleiben auch die Vermutungen, dass eine Einbildungskraft, die sich selbst überlassen sei, zum Wahnsinn führe, oder dass das Genie, nur sich selbst überlassen, zum Unsinn tendiere, im Status bloßer Vermutungen, die für die Grundlegung einer frühromantischen (Unsinn-)Poetik unzureichend sind.

39 So schreibt Kant im § 22 der *Kritik der Urteilskraft*: „Aber wo nur ein freies Spiel der Vorstellungskräfte (doch unter der Bedingung, daß der Verstand dabei keinen Anstoß leide) unterhalten werden soll, in Lustgärten, Stubenverzierung, allerlei geschmackvollem Geräthe u.d.gl., wird die Regelmäßigkeit, die sich als Zwang ankündigt, so viel möglich vermieden; daher der englische Geschmack in Gärten, der Barockgeschmack an Möbeln die Freiheit der Einbildungskraft wohl eher bis zur Annäherung zum Grotesken treibt und in dieser Absonderung von allem Zwange der Regel eben den Fall setzt, wo der Geschmack in Entwürfen der Einbildungskraft seine größte Vollkommenheit zeigen kann.“ (V, 242)

40 Das ist einer der Gründe, weshalb Kants Ästhetik musikalische Phantasien („Musik ohne Text“) ästhetisch-äquivalent hält mit den für sich eigentlich „bedeutungslosen Tapeten“.

Das Groteske ist mit dem ästhetischen Dualismus von Schönem und Erhabenem nicht zu fassen. Es ist ein ästhetisches Grenzphänomen, das entsteht, wenn alle Konturen und Proportionen sich auflösen, um eine widernatürliche Verbindung einzugehen. Im 424. *Athenäumsfragment* bezeichnet Friedrich Schlegel die Französische Revolution „als die furchtbarste Groteske des Zeitalters, wo die tiefstinnigsten Vorurteile und die gewaltsamsten Ahnungen desselben in ein graues Chaos gemischt, zu einer ungeheuren Tragikomödie der Menschheit so bizarr als möglich verwebt sind“.

Bei Friedrich Schlegel wird die Arabeske aufgewertet und avanciert zum Zentralbegriff der Romanpoesie. Die „unendliche Fülle in der unendlichen Einheit“ ist die bekannte Formel für den neuen Arabeskebegriff.<sup>41</sup> Arabeske und Groteske werden wegen ihres gleichermaßen phantastischen Charakters nahezu synonym gebraucht. Günter Oesterle spricht sogar nur von einer „Groteskarabeske“.<sup>42</sup> Doch zeigen sich auch Unterschiede. Während die Arabeske im Zuge des Medienwechsels zum Zentralbegriff avanciert, wird die Groteske in ganz unterschiedlichen, ja diffusen Zusammenhängen erwähnt<sup>43</sup>: Als Gipfel des französischen Nationalcharakters wird sie in den *Athenäumsfragmenten* (1798) bezeichnet. Das Groteske (ohne ein Phänomen, das älter ist als sein Begriff) ist hier eine Kategorie, die zur Charakterisierung einer geschichtlichen Übergangszeit dient. Sie ist nicht mehr nur ein Stilelement, sondern dient der Bezeichnung für das Groteske in der Realität, für die Verkehrung des Menschen bzw. für einen in der Wirklichkeit anzutreffenden Widersinn. Das Groteske ist

---

41 In Schlegels „Gespräch über die Poesie“ (1800) wird sie als „die älteste und ursprüngliche Form der menschlichen Fantasie“ bezeichnet, als die sie in der Mythologie zum Ausdruck kommt. Daher sei sie am ehesten geeignet, „den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft“ (II, 204) aufzuheben. Unterschieden wird die Arabeske von der Groteske in den *Athenäumsfragmenten* nur nach dem „Kontrast der Form und des Stoffs“ (Frd. Schlegel: *Athenäumsfragmente*. In: *Werke in einem Band*. München 1971, 33).

42 Günter Oesterle: „Arabeske und Roman. Eine poetikgeschichtliche Rekonstruktion von Friedrich Schlegels ‚Brief über den Roman‘“. In: *Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode*. Hg. v. D. Granthoff, Frankfurt am Main 1985, 233–292. Campes *Wörterbuch zur Erklärung und Verdeutschung der unserer Sprache aufgedrungenen fremden Ausdrücke* (2. Bd., Braunschweig 1801, 391) bezieht im Hinblick auf die Malerei beide Begriffe aufeinander und setzt sie gleich.

43 Das Groteske wird in den *Athenäumsfragmenten* genannt: Nr. 75, 125, 305, 389, 396, 424, und in den *Ideen* (1800) Nr. 59 und 145. Schlegel differenziert nicht mehr so genau, wie die Tradition, das Groteske scheint bei ihm „eher als dissonante Steigerung des Arabesken verstanden zu sein“ (Christian W. Thomsen: *Das Groteske und die englische Literatur*. Darmstadt 1977, 9).



Ausdruck einer Krise und zugleich Antidotum dieser Krise. Im 389. *Athenäumsfragment* macht Schlegel sogar den Vorschlag, die Philosophiegeschichte unter dem Blickwinkel des Grotesken einmal neu zu betrachten: sie kenne nämlich „Werke, aus denen man die Desorganisation lernen könne, oder wo die Konfusion ordentlich konstruiert und symmetrisch ist“.

Entscheidend aber für die Transformation von Arabeske und Groteske ist, dass die Romantik das Verhältnis von Bild und Ornament umkehrt. Das arabeske Ornament wird gegenüber dem Bild nicht mehr als defizitär interpretiert. So ist es gerade der amimetische Charakter von Arabeske und Groteske, der die Phantasie dazu anhalten soll, Unbestimmtes vorzustellen oder mit den Worten Schlegels: „Indication auf unendliche Fülle“ zu sein. Die Romantik aktiviert damit die ikonoklastische Tradition (des Islam<sup>44</sup>), in der die Arabeske mit einem Abbildungsverdikt besetzt ist.<sup>45</sup> Aber: Sie geht über diese Tradition auch hinaus, indem sie sie noch mit einer Verweisungskepsis belegt, die sie mit der negativen Theologie und der *demonstratio aethetica* des Neuplatonismus teilt. „Insofern wird sie – hier im Gegensatz zu der in engem funktionalen Zusammenhang stehenden Hieroglyphe“<sup>46</sup>

---

44 Sie unterstünde dem von Herder neu erschlossenen Einfluss des Orients, heißt es. Zur Bedeutung der orientalischen Poesie bei Goethe und Herder vgl. Goethe: „Westöstlicher Diwan“, bzw. Herder: „Vorrede. Volkslieder“ (1778). In: Johann Gottfried Herder: *Sämtliche Werke* [XXXIII Bände]. XXV. Bd., hg. v. B. Suphan, Berlin, 1877–1913, 313–334. Vgl. auch Barbara Stemmrich-Köhler: *Zur Funktion der orientalischen Poesie bei Goethe, Herder, Hegel*. Tübingen 1985; besonders aber *Briefe zur Beförderung der Humanität*. 1796, XVIII, 43.

45 Während im 18. Jahrhundert das arabeske Ornament auch figürliche Darstellungen aufnimmt, wird in der romantischen Arabeskerezeption die figürliche Darstellung zurückgedrängt und die Leichtigkeit und das Schweben des Ornaments betont und als Ausdruck eines freien Spiels der Einbildungskraft bewertet (vgl. in der Malerei Tischbein). Im Zuge dieser Aufwertung wird das Groteske mit dem körperlich und leiblich erfahrenen Ungestaltigen und Monströsen assoziiert, dem chimärischen Mischwesen aus Mensch und Tier, und der Aktionsraum des Groteskkomischen dafür reserviert. Der Bezug der Arabeske zum gotischen Ornament ist erst eine Entwicklung, die ab 1805 eintritt.

46 Die Hieroglyphe ist der Kern der romantischen Kunstanschauung. Im Bildzeichen der Hieroglyphe reflektiert die Außenansicht die Innenansicht und umgekehrt. So wird etwa in einem Landschaftsgemälde von Caspar David Friedrich die Natur zum Ausdruck des menschlichen Innern, das wiederum durch sie nach außen geholt und im Gemälde entäußert wird. Die Malerei will also – wie auch die Literatur – etwas Nicht-Fassbares, ein ganz eigenes Weltgefühl vermitteln; sie will dem Betrachter die Transzendenz im Irdischen zeigen. Die dargestellten Inhalte – belebt oder unbelebt – weisen auf Übersinnliches hin, sind Zeichen, sind „Hieroglyphen“.

– als ‚Negativzeichen‘ der mystischen *via negationis* analog.“<sup>47</sup> „Für den wahren Dichter“, heißt es in Schlegels *Briefen über den Roman*, „ist alles dieses, so innig es auch seine Seele umschließen mag, nur Hindeutung.“ „Transzendente Arabeske“<sup>48</sup> sagt Schlegel dazu in den *Philosophischen Lehrjahren*. Und nicht von Ungefähr erwähnt auch Bonaventura in den *Nachtwachen*, wenn auch mit satirischem Unterton, dass Friedrich Schlegel, „es sehr auf die kleinen Bilderchen [d.h. auf die Arabesken] abgesehen“ hatte und spottet, Schlegel ziehe „ganze Kosmogonien, Theosophien, Weltgeschichten“ (117) aus ihnen heraus.

Man muss hier gleich die Groteske als Parallelphänomen anführen, um die Pointe zu verstehen, auf die es ankommt. Denn hinsichtlich des Verweisungscharakters tritt nun die Groteske *in Opposition* zur Arabeske: Sie unterbricht gerade wegen ihres ikonodulen Charakters den Bezug zur Transzendenz, auf den die Arabeske baut; sie zeigt das gestörte Transzendenzverhältnis in seiner ganzen Ungeschminktheit auf und bleibt weltimmanent. Sie thematisiert die Verletzung der Dinge im Grunde ihres Wesens. Im Unterschied zur Arabeske stammt die Groteske nicht aus einer ikonoklastischen Tradition. Während die Arabeske an einem transzendenten Bezugspunkt festhält und noch im Scheitern ihres Anspruchs einen, wenn auch nur indirekten, letztinstanzlichen Fundierungsanspruch aufrechterhält, kündigt die Groteske diesen auf. Dabei ist der Weltbezug, den die Groteske herstellt, auf gleiche Weise paradox, wie der Transzendenzbezug der Arabeske. Ohne Groteske kann in die Wirklichkeit nicht eingedrungen werden, mit ihr kann man nicht in ihr verbleiben. Angesichts dieser paradoxen *Bejahung* einer sinnlosen und entfremdeten Welt hilft nur – um es mit Bonaventura zu sagen – der kreuzgängerische Weg, der „cruziferisch“ zusammenzieht, was sich widerspricht. Dies ist nun relevant für den dritten Gesichtspunkt, für die Nihilismusproblematik der *Nachtwachen*.

### III.

Geht man von der Formel aus, in Bonaventuras *Nachtwachen* zeige sich die (groteske) Ironie als eine – dem Leben zugewandte – Form

47 Susi Kotzinger: „Arabeske – Groteske: Versuch einer Differenzierung“ (Anm. 28), 225.

48 Frd. Schlegel: *Philosophische Lehrjahre* II, 978.

der Resignation angesichts der Bodenlosigkeit und des Grauens der Wirklichkeit, so erschöpft sich diese Form des Nihilismus nur oberflächlich gesehen in einer Klage über zunehmenden Sinn- und Weltverlust. Sie zeigt vielmehr zunächst eine nicht dem Leben, sondern der Poesie und Philosophie innewohnende Selbstkritik an, die man besser mit der Formel vom „poetischen Nihilismus“<sup>49</sup> beschreibt. Der poetische ‚Schrecken vor dem Nichts‘ ist ja zutiefst ambivalent: „[D]ie erste Entdeckung [...] des Nihilismus“, sagt bereits Dieter Arendt, „ist vom Erkennenden her die Überwindung des Nihilismus.“<sup>50</sup> Der Nachtwächter, verstanden als ‚poetischer Gegenfüßler‘ Bonaventuras, verkündet seine Sicht auf die Dinge als ein „antipoeticum“, also als eine poetische Haltung, die ihr Credo nicht darin hat, den Nihilismus heraufzubeschwören, sondern ihn zu bannen.

Ansatzpunkt für den poetischen Nihilismus Bonaventuras ist die grundlegende Haltlosigkeit des Welt- und Selbstverhältnisses romantischer Subjektivität. Die Erfahrung der Negativität, des Nichtfestgelegtseins, des „unaufhörlichen Widerstreits des Unbedingten und des Bedingten“ ist eine Grunderfahrung, die alle Frühromantiker teilen, die *trotz und wegen* der subjektivitätsphilosophischen Ansätze des kantischen und fichteschen Kritizismus an einem, wenn auch spekulativ nicht fassbaren Absoluten festhalten wollen. In seinem berühmten *Sendschreiben* von 1799 konfrontiert Jacobi auf dem Höhepunkt des Atheismusstreits Fichte mit dem Argument, dass in der gänzlichen Abstraktion von Dingen die produktive Einbildungskraft zwar die philosophische Freiheit gewinne, die vernichtete Welt neu zu konstruieren, dass aber eben in dieser subjektiven Konstruktion – in dieser Schöpfung aus dem Nichts – die Versuchung beschlossen liege, das spekulierende Subjekt sowohl für den Vernichter als auch für den Schöpfer einer gültigen Welt zu halten. Die spekulierte Welt sei indessen nichts als Einbildung: nämlich Nichts.

Die *Nachtwachen* reagieren auf diesen Vorwurf Jacobis, indem sie ihn, wie vorher schon Jean Paul, produktiv umkehren und zu einem Problem nicht des spekulativen, sondern des poetischen Nihilismus machen. Schöpfung und Vernichtung sind die beiden Pole in der

---

49 Vgl. Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*. § 4.

50 Dieter Arendt: *Der poetische Nihilismus in der Romantik*. Tübingen 1972, 2. Bd., 536. Arendt führt dieses Ambivalent auf das von Heidegger („Was ist Metaphysik?“ von 1929) hervorgehobene Paradoxon zurück, dass „die Frage nach dem Nichts [...] uns – die Fragenden – selbst in Frage“ stellt. Insofern sei das ontologische Nichts dem ontischen Nein vorangestellt.

romantischen Reflexion, die – in einem schwebenden Wechsel<sup>51</sup> aufeinander bezogen – den Anspruch auf eine unbedingte Begründung aufbauen und doch auch zugleich immer wieder an ihm scheitern. Friedrich Schlegel nennt diesen Anspruch auf ein Unbedingtes im Modus des Entzugs einen „unendlichen Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“<sup>52</sup> – einen Selbstwiderspruch, der die Artistik der romantischen Subjektivität ausmache.<sup>53</sup> Wie er, so versteht auch Novalis den „Trieb zu Philosophiren“ als „eine unendliche Tätigkeit – und darum ohne Ende, weil ein ewiges Bedürfnis nach einem absoluten Grunde vorhanden wäre, das doch nur relativ gestillt werden könnte – und darum nie aufhören würde“ (Novalis II, 269). In der 14. *Nachtwache* interpretiert Bonaventura unter dem Gesichtspunkt dieses ironischen Selbstwiderspruchs die Aneignungslogik der Fichte'schen *Wissenschaftslehre*:<sup>54</sup> „Das große schreckliche Ich Fichtes, das stets an sich selbst zehrend [...] im Verschlingen“ sich wiedergebährt, ist mit sich „allein im Nichts“. Wie Jean Paul in seiner *Clavis Fichtiana*, deutet auch Bonaventura dieses (absolute) Ich Fichtes als ein empi-

51 Fichte I, 212 (= *Wissenschaftslehre* von 1794, Abschnitt E. Synthetische Vereinigung des zwischen den beiden aufgestellten Arten der Wechselbestimmung stattfindenden Gegensatzes).

52 Vgl. Frd. Schlegel: *Athenäumsfragment*. Nr. 51.

53 Novalis schreibt in seinen *Fichte-Studien* (1794/95): „Alles Sein, Sein überhaupt ist nichts als Freisein - Schweben zwischen Extremen, die notwendig zu vereinen und notwendig zu trennen sind. Aus diesem Lichtpunkt des Schwebens strömt alle Realität aus. Sein, Ich sein, Frei sein, und Schweben sind Synonyme.“ (II, 266 f.)

54 Bei aller Kritik bleiben die Frühromantiker Fichte eng verbunden. Friedrich Schlegel versteht unter den drei wichtigsten Tendenzen der Zeit neben Goethes „*Wilhelm Meister*“ und der Französischen Revolution auch und besonders Fichtes „*Wissenschaftslehre*“. Entscheidend aber ist, wie die Frühromantiker die Rolle der Einbildungskraft bei Fichte uminterpretieren (und auf diesem Wege zu einem veränderten Fichte-Bild kommen). Während in Fichtes *Wissenschaftslehre* (1794) die Einbildungskraft die Funktion hat, die theoretische und praktische Einheit des Ich genetisch (Tathandlung) zu erweisen, gehen die Frühromantiker von der produktiven Einbildungskraft (WL 1794, § 4, Abschnitt E) aus, die sie nun auf alle Bereiche des Lebens ausweiten. Bei Novalis wird die Einbildungskraft zum ontologischen Strukturprinzip schlechthin („das Schweben zwischen Seyn und Nichtseyn“). Friedrich Schlegel transformiert die Rolle der Einbildungskraft 1796 in seiner Rezension von Jacobis *Woldemar*, wo es heißt, es sei ein „von außen unbedingter, gegenseitig aber bedingter und sich bedingender *Wechselerweis* der Grund der Philosophie“ (I, 188). – Gegenüber Fichtes *Wissenschaftslehre* ist festzuhalten, dass die in der *Grundlage des theoretischen Wissens* (§ 4, C.) explizierte „Synthesis durch Wechselbestimmung“ (womit Fichte Kants Begriff der *Relation* übersetzt) hier zum Grundsatz der Philosophie gemacht wird, also an die Stelle des obersten Grundsatzes tritt, während die dort modellierte absolute Identität in den Bereich des Transzendenten verwiesen wird.

risches, um es seiner saturnalisch-diabolischen Spiegelfechtereie zu überführen: „Das Leben ist nur das Schellenkleid, das das Nichts umgehängt hat, um damit zu klingeln und es zuletzt grimmig zu zerreißen und von sich zu schleudern. Es [...] würgt sich selbst auf und schlingt sich gierig hinunter, und eben dieses Selbstverschlingen ist die tückische Spiegelfechtereie, als gäbe es etwas, da doch, wenn das Würgen einmal innehalten wollte, eben das Nichts recht deutlich zu Erscheinung käme.“ (8. *Nachtwache*) Diese Passage als nihilistisch zu deuten, wie dies 1943 noch Gottfried Benn in seinem Pessimismus-Essay tut („Dahinter steht Schelling, für den [...] der Mensch ‚eine spaßhafte Bestie‘ ist“) verkennt, dass der Nihilismus hier bereits satirisch und parodistisch gebrochen ist. Nirgendwo wird dies deutlicher als in Jean Pauls *Rede des totden Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei*, einer grotesken Darstellung der Traumwelt des idealistischen Solipsismus. Negativität wird hier ab-gedichtet – im Sinne einer apotropäischen Funktion der Kunst –, statt zur Schau gestellt oder idealisierend weggedichtet oder gar verdrängt zu werden. Die groteske Komik, mit der Bonaventura Fichte entstellt, hat eine annihilierende Wirkung hinsichtlich der von ihm „hinweggesehenen Individualität“. <sup>55</sup> Hätte das Groteske nicht diese Funktion, wäre es das Absurde. <sup>56</sup> Die *Nachtwachen* dementieren in eben dem Maße das „Nichts“, wie sie es zum Thema machen. <sup>57</sup> Der Nihilismus ist in seiner poetischen Einkleidung durch eine Bildtheorie des Erkennens immer schon über das hinaus, was er zu denken vorgibt.

---

55 Nur von Seiten der Individualität kann man nach Jacobi in das System Fichtes einbrechen (vgl. Jacobi I, 9, 460). Der Haupteinwand Reinholds ist: „Hinter diese hinweggesehene Individualität überhaupt – hat sich die Nichthinweggesehene, individuelle fichtische, schellingsche u.s.w. Individualität versteckt, um ungesehen von sich selber, sich selber zuzusehen.“ (Reinhold: *Beyträge*, 154 (1801))

56 „Absurd ist etwas, das ohne Ziel ist [...]. Wird der Mensch losgelöst von seinen religiösen, metaphysischen und transzendentalen Wurzeln, so ist er verloren, all sein Tun wird sinnlos, absurd, unnütz, erstickt im Keim.“ (Eugène Ionesco)

57 Die *Nachtwachen* dementieren in eben dem Maße dieses „Nichts“ wie sie es zum Thema machen. Thomas Böning widerspricht hier: „Der letzte Satz der ‚Nachtwachen‘ beginnt mit einem Zitat, doch fehlen diesem Zitat die Abführungszeichen: ‚Und der Widerhall im Gebeinhaus ruft zum letztenmale – Nichts!‘“ – Böning: „Wenn das ›Etwas‹ der ›Form‹ dieses Textes das ›Nichts‹ seines ›Inhalts‹ tatsächlich bannt, dann ist es sinnvoll, die letzte ›Nichts‹-Rede durch Abführungszeichen abzuschließen.“ (545) Aber das ist nicht der Fall.

Romantische Subjektivitätskritik – muss man dann resümieren – ist die Antwort auf einen „Zustand der verzweifelten Metaphysik“.<sup>58</sup> So jedenfalls nennt schon Jacob Hermann Obereit 1787 die Zerstörung der objektiven Gründe des Glaubens durch die subjektiven Prinzipien der Vernunft. Das Schweben der Einbildungskraft<sup>59</sup> ist die Zentralmetapher der Frühromantiker, mit der sie – die haltlose Subjektivität zum Ausgangspunkt nehmend – dieses verlorene Zentrum virtuell wieder in Besitz nehmen. Sie folgt nicht einer Logik des Sinnverstehens, sondern einer Logik, die – als Subversion oder Transgression verstanden – Sinnlichkeit freisetzen soll. Sie ist die Zentralmetapher für eine Metaphysikkritik, in der die Metaphysik auch nach ihrem Scheitern weiterlebt. In der Form der romantischen Ironie schafft sie ein Gegengewicht zu der Aneignungslogik des Verstandes, und kehrt seinen Grundsatzes von dem allmählichen Sinnzuwachs der Erkenntnis ins Gegenteil um: Je begreiflicher das Universum wird, desto sinnloser wird es auch.

Bonaventura greift diese innere Haltlosigkeit romantischer Subjektivität auf, aber er geht einen Schritt weiter, indem er ihr den Spiegel vorhält. Zum Grotesken wird bei ihm die Ironie, die ihre eigene Haltlosigkeit nicht in den Blick nimmt. Die divinatorische Bewegung, die Friedrich Schlegel der progressiven Universalpoesie eingeschrieben sieht, beantwortet der Nekrolog Kreuzgangs mit dem „Ideal der Häßlichkeit“ (99). Während Mathilde Heinrich von Ofterdingen die

---

58 Jacob Hermann Obereit: *Die verzweifelte Metaphysik zwischen Kant und Wizenmann*. O. O. 1787, 11. Kants Hypostasierung des Subjektes zum Erkenntnisgaranten, die zur Destruktion der überlieferten Gottesbeweise führte, versuchte der theosophische Mystiker Obereit durch eine spekulative Methode zu unterlaufen, der er 1787 den Namen Nihilismus gibt. Bei Obereit bezeichnet der Nihilismus die methodisch notwendige Annihilation einer natürlichen Weltgewissheit, so dass die Offenheit eines inhaltsleeren Bewusstseins entsteht, worin in einem Nu das absolut positive Sein Gottes erscheint. Vgl. zu diesem Bezug Hans-Jürgen Gawoll: *Nihilismus und Metaphysik*. Stuttgart-Bad Cannstatt 1989, 42 ff.

59 Walter Schulz hat dies zum Grundgedanken seiner *Metaphysik des Schwebens* (Pfullingen 1985) gemacht: „Es ist zu fragen, ob ein solches Denken, das die Ortlosigkeit als das Nichtsfestgestelltsein der Subjektivität zum Ausgangspunkt nimmt, noch als Metaphysik zu bezeichnen sei. Wenn man Metaphysik im ontologischen Sinn festlegt, dann kann man diese Frage natürlich nur verneinen. Wenn man die Metaphysik jedoch als transzendierendes Denken versteht und begreift, dass das Transzendierenkönnen mit dem Reflektieren und Problematisieren zusammenwächst und geradezu identisch wird, dann ist diese Frage zu bejahen. Das Durchdenken der Grundsituation des Menschen im Sinne einer *totalphilosophischen* Orientierung ist auch dann noch ein sinnvolles Tun, wenn es keine Ergebnisse zeitigt und in der Zweideutigkeit verbleibt.“ (317)

Poesie einflüstert, ruft Ophelia bei Kreuzgang nur schrille Töne hervor: „Hauche deine Seufzer in eine Flöte, aus mir schallen sie wie aus einer Kriegstrompete.“ (115) Für Bonaventura wäre es absurd, diese innere Haltlosigkeit der romantischen Ironie nur zu feiern, ohne sich ihre Labilität dabei ständig vor Augen zu führen. Das Lob des Unsinnns steht solange unter Absurditätsverdacht, wie man nicht erkennt, dass es den Bezug zur Aktualität aufs Spiel setzt. Auch Novalis kennt diese groteske, dunkle Seite im frühromantischen Ironieverständnis. Aber er hebt sie in einer poetischen Eschatologie auf: Die endliche Welt ist ein „allgemeines Annihilationssystem“,<sup>60</sup> dem die Tendenz innewohnt, dessen „annihilierende“ Wirkung in ästhetische Reflexion aufzuheben.

Vielleicht ist ja die Formel praktikabel, dass die Romantische Ironie von Bonaventura wiederum ironisiert wird. Wenn Friedrich Schlegel der Transzendentalpoesie abfordert, sie solle „in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein“, so führt dies in der Sicht Bonaventuras nur zu einem vermeintlichen Progress, der vor sich die schlechte Unendlichkeit verbirgt, die er wirklich heraufbeschwört. Ein ästhetischer Progress, der den Rest, den er progredierend sich erobern will, unterderhand doch auch immer wieder selbst restituieren muss, um sich fortzusetzen, beschreibt nur scheinbar eine Höherentwicklung – an sich führt er in die Wiederholung. Hier wird etwas als ästhetisch operationalisierbar gedacht, das doch eigentlich unverfügbar bleibt. Bonaventura setzt diesen infiniten Regress in der 4. *Nachtwache* im Gleichnis vom ‚Marionettenspiel mit dem Hanswurst‘ in Szene. – Ein unbekannter Spanier, auf einem Grabstein knieend, steht im Begriff, sich einen Dolch in die Brust zu stoßen, um einen tragischen Tod zu sterben. Doch plötzlich setzt eine allgemeine Erstarrung ein, die den Mann hindert, den Todesstoß auszuführen. Es ist Mitternacht, der Draht reißt ab und wie eine fremde Stimme ruft es aus dem Mund der Puppe: „Du sollst ewig leben!“ – Der Hanswurst erscheint, ihn zu besänftigen und zu trösten, und „führt auch unter anderm [...] ärgerlich an“, „wie albern es sei, wenn es einer Marionette einfiel über sich selbst zu reflektieren, da sie doch bloß der Laune des Direktors gemäß sich betragen müsse“ (57). In einer grotesken Umkehrung ist es hier nicht die vernünftige Reflexion, die zur Erstarrung führt, sondern die poetische Reflexion (im Bild der mit Bewusstsein ausgestatteten Marionette). Mit ihr setzt eine Wiederholung des Immergleichen ein,

---

60 Novalis III, 292.

die der Spanier bis in alle Ewigkeit – jede Nacht aufs Neue – fortsetzen muss und die ihn „langweilt“. Zum tragischen Helden bestimmt, scheitert er an der tragischen Unverfügbarkeit, die die poetische Reflexion ihm immer wieder erneuert. Was sich hier anbahnt, ist ein Grundgedanke der Kierkegaard'schen Ironiekritik und seiner pseudonymen Schriftstellerei, nämlich dass Langeweile und Melancholie die Kehrseite des ironischen Gestus<sup>61</sup> seien. Diese Unverfügbarkeit, aus der heraus der Ironiker in immer neuen Genussmomenten Erlösung sucht und doch gerade in dieser Fluchtbewegung auch immer wieder die Unverfügbarkeit als Grundstimmung seines Daseins hervorruft<sup>61</sup>, ist dem Selbst- und Weltverhältnis der Romantiker eingeschrieben. – Friedrich Schlegel hat etwas von dieser Unverfügbarkeit<sup>62</sup> geahnt, wenn er im 125. *Athenäumsfragment* das romantische Paradox „des ewigen Suche[ns] und nie ganz finden [K]önnen[s]“<sup>63</sup> als eine Form der Kritik bezeichnet, deren Makel darin besteht, dass sie immer etwas zu wünschen übrig lässt: „Gäbe es eine Kunst, Individuen zu verschmelzen, oder könnte die wünschende Kritik etwas mehr als wünschen, wozu sie überall so viel Veranlassung findet, so möchte ich Jean Paul und Peter Leberecht [also Tieck] kombiniert sehen. Gerade alles, was jenem fehlt, hat dieser. Jean Pauls groteskes Talent und Peter Leberechts fantastische Bildung vereinigt, würden einen vortrefflichen romantischen Dichter hervorbringen.“

In der letzten *Nachtwache*, die auf dem Kirchhof spielt, komprimiert sich die Problematik in einem einzigen Bild. Bonaventura zitiert

---

61 Der Ironiker errichtet seine exzentrische Zerstreuung auf der Indifferenzerfahrung der Langeweile, indem er, durch ihre Kraft ständig vor der Leere fliehend, in immer neuen Genussmomenten Erlösung sucht und doch gerade in dieser Fluchtbewegung auch immer wieder die Langeweile als Grundstimmung seines Daseins hervorruft. Diesen Verdacht, dass letztlich Langeweile und Melancholie die Kehrseite des ironischen Gestus<sup>61</sup> seien und dass sie – als zugleich Ausdruck und Verhüllung der Wirklichkeit – nur Weltflucht bedeuten, ist die Pointe von Kierkegaards Ironiekritik, die er in seiner Magisterschrift *Über den Begriff der Ironie* 1841 vorlegt und später in seiner pseudonymen Schriftstellerei poetisch ausführt.

62 Vor dem Hintergrund der späten Kontroverse um die Frage nach dem richtigen und falschen Ironiebegriff, die Solgers Schriften und ihre Rezension durch Hegel ausgelöst hatten, bekennt Friedrich Schlegel in seiner späten *Dresdner Vorlesung* selbstkritisch, dass „jenes Wort [Ironie] nach dem modernen Sprachgebrauch um einige Stufen tiefer von seiner ursprünglichen Bedeutung herabgesunken ist“, oft nur „den gewöhnlichen Spott“, oder eine verantwortungslose über allem schwebende, „herbe und bittere Ironie“ sei, die „bloß auf der allgemeinen Verneinung beruht“ (10, 357, 352 f., 447 = „Philosophische Vorlesungen insbesondere über Philosophie“).

63 Frd. Schlegel, KA III, 100 f.



einen berühmten Kupferstich von William Hogarth, um sich das „Schwanzstück der Schöpfung – das Menschenhaupt“ (195), wie er sagt, dieses „caput mortuum der Krone der Schöpfung“, noch einmal vor Augen zu führen. Hogarths Stich aus den *Tailpieces*, den Schwanzstücken (von 1764), heißt „The Bathos“ – griech. Tiefe/Fülle; er ist hier aber in ironischer Anspielung auf Alexander Popes *Peri Bathous* als Anblick der Lächerlichkeit inmitten des Tragischen und Erhabenen zu verstehen – oder frei übersetzt: als aufgeblasene Platitude.<sup>64</sup> Er stellt die Zeit als Bildprotagonistin dar, die mit „ihre[r] letzte[n] Pfeife, die sie [...] raucht“, die Zeit beenden wird. Ein „Ultimatum“ (184). Das Bild dementiert sich im Bild selbst – es geht sprichwörtlich auf in Rauch. Übrig bleiben nur die Phantasie und – als Schwanzstück der Schöpfung – das Menschenhaupt, das „die Behausung eines Wurms“ (195) geworden ist. Und Kreuzgang fragt diesen Wurm: „Was sind die Phantasien der Erde, der Frühling und die Blumen, wenn die Phantasie in diesem kleinen Rund verweht, wenn hier im inneren Pantheon alle Götter von ihren Fußgestellen stürzen, und Würmer und Verwesung einziehen?“ Die Antwort auf die Frage nach dem Sinn dieser grenzgängerischen Phantasie ist, wie bei Jean Pauls *Christusrede* ein Traum: Kreuzgang träumt von einem Poeten, der auf dem Kirchhof ein *Gedicht über die Unsterblichkeit* schreiben will und die Phantasie aufruft, ihm zu diktieren. In die tiefsten Tiefen seiner Phantasie versunken, bemerkt der Poet nicht, wie sich um ihn „alle Gräber geöffnet hatten, und die Schläfer unten boshaft lächelten, doch ohne sich zu bewegen“ (186). „Jetzt stand er am Übergange“, heißt es weiter, „und fing an, die Posaunen zu blasen und viele Zurüstungen zum jüngsten Tage zu machen.“ Doch als er all seine Phantasie sammelt, um diesen Übergang zu fassen und die Toten zu erwecken, passiert genau das Gegenteil wie bei Jean-Paul: Da „schien es, als ob etwas Unsichtbares“ seine Hand beim Schreiben hindert. Er setzt noch einmal an – vergebens. Die Toten wenden sich ab. „Die Schriftzüge“, heißt es, „kamen nicht zum Vorscheine.“ (187) Die Grenzen der Phantasie sind hier erreicht.

64 „The Bathos“ aus dem Griech. *bathos*, „Tiefe“. Hogarth spielt mit dem Untertitel „The Manner of Sinking in sublime Paintings“ ironisch auf Alexander Pope an. Vgl. auch Jonathan Swift: *Anti-Longin, Oder die Kunst in der Poesie zu kriechen* (...). Leipzig 1734, übersetzt v. J. J. Schwabe, Johann Chr. Gottsched. Edizione originale: *Martinus Scriblerus, Peri Bathous: or, of the Art of Sinking in Poetry*, 1727.



Sanduhr, einer Sense, einem Stundenglas, einer Ruine, dem Textbuch eines Dramas (mit der topischen Schlussformel: „Exeunt Omnes“) und einer gesiegelten Bankrotterklärung (mit der Aufschrift „Holy Nature Bankrupt“). Ein umgefallener Kerzenstumpf setzt die *Times* in Brand (für die Hogarth Zeit seines Lebens gearbeitet hatte); an einem Gerüst hängt wie an einem Galgen das Schild des verfallenen Wirtshauses *The World's End*, verkörpert durch die brennende Weltkugel. Im Hintergrund des Bildes sieht man den letzten Menschen – erhängt. Darüber stürzt Phöbus' Sonnenwagen in die Leere. – Die allegorisch überladene Atmosphäre zerstört den apokalyptischen Ernst des Bildes. Das Erhabene wird auf groteske Weise umgekehrt. Dies macht auch der Titel des Kupferstichs deutlich; er geht auf Popes poetisches Gegenstück „*Peri Bathous*“ zurück, das seinerseits eine Parodie von Longinus' „*Peri Hypsos*“ ist (vgl. Anm. 65). Auf den beiden konischen Figuren am unteren Bildrand sind links Verse von Tacitus und Maximus Tyrius zu lesen, rechts ist die „line of beauty“ abgebildet, die das Zentrum von Hogarths Kunsttheorie über die Bedeutung der modernen Arabeske darstellt (1753 in *The Analysis of Beauty* erschienen und wenig später von Lichtenberg ins Deutsche übersetzt). Die Aufhebung des schroffen Gegensatzes von ikonischer Bildfläche und linearen Schriftzeichen ist die Pointe der kunsttheoretischen Überlegungen Hogarths; in der Fluchtlinie dieser Überlegungen muss auch die Zerstörung der barocken Allegorese gelesen werden.